

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

22

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

## *Μποττιτσέλλι*



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO AGHNAI



# Σάντρο Μποττιτσέλλι

ΣΤΑ 1445, ο Μαριάνο Φιλίπεπι, ένας βυρσοδέψης εγκατεστημένος στη Φλωρεντία, αποκτά ένα τελευταίο παιδί και το ονομάζει Σάντρο. Το παιδί μεγαλώνοντας φανερώνει ανήσυχο χαρακτήρα. Παρακολουθεί το σχολείο του με πολύ μεγαλύτερη επιμέλεια απ' όσο συνηθίζταν εκείνη την εποχή, τουλάχιστον στο περιβάλλον του. Αργότερα προσανατολίζεται προς τη ζωγραφική και εργάζεται με την καθοδήγηση του Φιλίππο Λίππι. Ο μεγαλύτερος αδελφός του Σάντρο, ο Τζιοβάννι, που για άστεία τον φώναζαν «Μποττιτσέλλο» — βαρελάκι — φροντίζει αγρυπνά γι' αυτόν, όλα αυτά τα χρόνια. Θα του αφήσει και το παρατσούκλι του.

Ο Μποττιτσέλλι εμφανίζεται στην καλλιτεχνική ζωή της Φλωρεντίας μετά τον Βερρόκκιο και τους αδελφούς Πολλαγιουόλο και πριν από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι. Η Φλωρεντία περνάει την εποχή αυτή μιιά περίοδο άκμης — οικονομικής και πολιτικής δύναμης, πολιτιστικής ανάπτυξης, άνθισης των πιο λαμπρών ταλέντων. Ο Σάντρο δεν είναι ούτε 30 χρονών όταν γίνεται ο αγαπημένος ζωγράφος των Μεδίκων.

Το 1475 ζωγραφίζει για τον Τζουλιάνο, το νεώτερο αδελφό του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπή και άρχηγό της «χρυσής νεολαίας» της εποχής, ένα λάβαρο για την περίφημη «Κονταρομαχία», που την τραγούδησε ο Άντζελο Πολιτσιάνο, ο παιδαγωγός των Μεδίκων, ποιητής και ούμανιστής. Όταν ο Λορέντσο ξεφεύγει από τη συνωμοσία των Πάτσι, όπου βρίσκει το θάνατο ο Τζουλιάνο, ο Μποττιτσέλλι ζωγραφίζει στους τοίχους του Μπαρτζέλλο τους συνωμότες κρεμασμένους, σύμφωνα με τη θανατική καταδίκη τους. (Η τοιχογραφία αυτή δεν υπάρχει σήμερα). Εργάζεται άλλοτε για τον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή και άλλοτε, συχνότερα, για τον Λορέντσο ντι Πιερφραντσέσκο, συγγενή του ήγεμόνα από το δεύτερο κλάδο της οικογένειας των Μεδίκων. Γνωρίζεται επίσης με τον πνευματικό και καλλιεργημένο κύκλο των ούμανιστών της Φλωρεντίας: οι νεοπλατωνικές ιδέες θα επηρεάσουν πολύ το ζωγράφο και θα εκφραστούν στο πιο όνομαστο έργο του, την Άνοιξη. Το έργο ονομάστηκε έτσι από τότε που ο Βαζάρι έγραψε ότι απεικονίζει «την Άφροδίτη, που οι Χάριτες τη σκεπάζουν με λουλούδια, σά σύμβολο της Άνοιξης».

Στα 1481 ο Πάπας Σίξτος Δ' τον καλεί στη Ρώμη για να συνεργασθῇ με τους διασημότερους ζωγράφους της εποχής στη διακόσμηση του παρεκκλησίου του, της περίφημης Καπέλλα Σιξ-



Dr. MINA BACCI

## Σάντρο Μποττιτσέλλι

τίνα. Ἐκεῖ ὁ Μποττιτσέλλι ζωγραφίζει ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Μωυσῆ. Ἐνα χρόνο ἀργότερα ἐπιστρέφει στὴ Φλωρεντία γιὰ νὰ ἀσχοληθῇ καὶ πάλι μὲ τὰ ἀγαπημένα του θέματα: ἀρχαῖες ἀλληγορίες, Παρθένους καὶ εἰκόνες βωμῶν. Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ γόνιμη δεκαετία τῆς ζωῆς του, ἡ ἐποχὴ τῆς Γεννήσεως τῆς Ἀφροδίτης, τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ἐπανύλης Τορναμπουό-νι, τῶν περίφημων κυκλικῶν πινάκων του («tondi») — τῆς Παναγίας τοῦ Μαγκνίφικατ, τῆς Παναγίας μὲ τὸ Ρόδι — καὶ τῶν εἰκόνων ποὺ τοῦ παράγγειλαν οἱ πιὸ σημαντικὲς ἐκκλησίες καὶ τὰ μοναστήρια τῆς ἐποχῆς, ὅπως ἡ Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ἀγίου Βαρνάβα, ἡ Στέψη τῆς Παρθένου γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Μάρκου, ἡ Παρθένος μὲ τοὺς Ἀγίους γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Πνεύματος, ὁ Εὐαγγελισμὸς γιὰ τοὺς μοναχοὺς τοῦ Καστέλλο. Αὐτὰ τὰ χρόνια ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται στὰ ἔργα τοῦ Μποττιτσέλλι ἡ κρίση — θρησκευτική, πολιτική, οἰκονομική, ἐθνική — ποὺ θὰ ξεσπάσῃ στὴ Φλωρεντία μὲ τὸ θάνατο τοῦ Λορέν-τσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ στὰ 1492, μὲ τὴν ἀνικανότητα τοῦ γιοῦ του Πιέρο, ποὺ τὸν διαδέχτηκε, μὲ τὴ γαλλικὴ εἰσβολὴ στὰ 1494 καὶ τὴν ἐπικράτηση τοῦ Σαβοναρόλα σὰν ἀπόλυτον δικτάτορα. Ὁ δομινικανὸς καλὸς γέρος Ἱερώνυμος Σαβοναρόλα, μεγάλος ἀντί-παλος τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ, κατηγοροῦσε ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ ἄμβωνα τὰ ἐλευθέρια ἥθη καὶ τὴ διαφθορὰ τῆς ἐποχῆς του ἀπὸ τότε ποὺ ζοῦσε ὁ Μαικήνας· τὸ φλογερὸ του κήρυγμα ἐπη-ρέασε σιγὰ-σιγὰ τὸ πνεῦμα τοῦ Μποττιτσέλλι, ὅπως καὶ ὁλόκληρη τὴ Φλωρεντία. Ὁ ζωγράφος τότε ζοῦσε μὲ τὸν ἀδελφὸ του Σίμωνα, φανατικὸ μαθητὴ τοῦ ἱεροκήρυκα. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐπι-κρατεῖ τελικὰ ὁ Σαβοναρόλα, ὁ Μποττιτσέλλι ἀρχίζει νὰ αἰσθάνεται τύψεις καὶ ἀμφιβολίες γιὰ τὴν προηγούμενη δραστηριότητά



1

του καὶ νὰ ἀπεχθάνεται τοὺς «κοσμικοὺς μύθους» καὶ τὶς «μα-ταιότητες» — πολυτελεῖ ἐνδύματα, ἀποκριάτικες μάσκες, ἀλλὰ καὶ «ἄσμενα» βιβλία καὶ ἔργα τέχνης «διαβολικῆς ἐμπνεύσεως» — ποὺ ἔριχναν στὴ φωτιὰ οἱ φανατισμένοι ὁπαδοὶ τοῦ καλὸ γέρον, «τὰ παιδιὰ του», ὅπως τοὺς ἔλεγαν.

Ὁ Μποττιτσέλλι ἔχει περάσει πιά τὰ πενήντα. Στὴν κλειστὴ καὶ ὑπερεναίσθητη ιδιοσυγκρασία του — ἡ λεπτὴ μελαγχολία γιὰ τὴν πτώση τοῦ κόσμου ποὺ τὸν εἶχε ἀγαπήσει καὶ τιμῆσει διακρί-νεται εὐκόλως κάτω ἀπὸ τὶς ἐπιφανειακὰ γαλήνιες ἀρχαῖες ἀλλη-γορίες του — ἡ πτώση, ἡ θανατικὴ καταδίκη καὶ ἡ ἐκτέλεση τοῦ Σαβοναρόλα, στὰ 1498, δίνουν τὴ χαριστικὴ βολή. Ἀπὸ τὴ στι-γμὴ αὐτὴ καὶ μέχρι τὸ θάνατό του ὁ ζωγράφος ἀποσύρεται σὲ ἓνα κόσμον ἐσωτερικόν, δικόν του, ἀπ' ὅπου διώχνει κάθε «βέβηλη» εἰκόνα, ἀφιερωμένος ἀποκλειστικὰ σὲ ἱερὲς ἱστορήσεις, συμβο-λικὲς παραστάσεις καὶ ἀλληγορίες ἐξαιρετικῆς αὐστηρότητας. Ὅμως ἡ Φλωρεντία, στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα, φαί-νεται νὰ ἔχη κιόλας ξεχάσει τοὺς ἀφορισμοὺς τοῦ Σαβοναρόλα. Νέα πρόσωπα ἐμφανίζονται: ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, ὁ Ραφαήλ, ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος. Ὁ Μποττιτσέλλι, γέρος πιά, θεωρεῖται ξε-περασμένος. Οἱ παραγγελίες ποὺ τοῦ ἀναθέτουν γίνονται ὀλο καὶ πιὸ σπάνιες. Στὰ τελευταῖα του χρόνια δὲ ζωγραφίζει πιά παρὰ γιὰ μικρὲς ἀδελφότητες καὶ ταπεινοὺς ιδιωτὲς. Ἡ Ἰσαβέλλα ντ' Ἐστε, ποὺ τῆς εἶχαν συστήσει τὸν Μποττιτσέλλι στὰ 1502 γιὰ νὰ ἀποτελειώσῃ τὴ διακόσμηση τοῦ Σπουδαστηρίου της, ποὺ εἶχε ἀρχίσει ὁ Μαντένια, δὲν τοῦ ἀναθέτει τελικὰ τὴν παραγγελία.

Στὶς 17 Μαΐου 1510 ὁ Σάντρο Μποττιτσέλλι πεθαίνει. Ἐντα-φιάζεται στὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἀγίων Πάντων, ξεχασμένος καὶ παρεξηγημένος ἀπὸ τὴ νέα γενιὰ τῆς ἐποχῆς του.





2

## Ἡ μουσικὴ διαύγεια τῶν γραμμικῶν ρυθμῶν ἀποκαλύπτει ἕναν κόσμο ἀριστοκρατικῆς ὁμορφιάς

**Η** ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ τοῦ Μποττιτσέλλι, μετὰ ἀπὸ αἰῶνες ἀπόλυτης σχεδὸν λήθης, εἶναι σχετικὰ πρόσφατο γεγονός. Ἡ ἀδιαφορία ποὺ τύλιξε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του συνεχίστηκε καὶ μετὰ τὸ θάνατό του. Ὁ ἴδιος ὁ Βαζάρι, ὁ περίφημος ἱστορικὸς τῆς τέχνης τῆς Ἀναγεννήσεως, ποὺ ἐκφράζεται μὲ ἄπειρο θαυμασμὸ γιὰ τοὺς ἀγαπημένους του ζωγράφους, δὲ μιλά γιὰ τὸν Μποττιτσέλλι οὔτε κὰν μὲ ἀνθρώπινη συμπάθεια. Τὸ κεφάλαιο ποὺ τοῦ ἀφιερώνει στὸ ἔργο του «Βιογραφίες Ζωγράφων» εἶναι ἄψυχο καὶ ἀφηρημένο· ἀκόμα καὶ τὰ ἀνέκδοτα ποὺ ἀναφέρει, προσπαθώντας νὰ ζωντανέψῃ τὸ κείμενο, ἔχουν ἕνα τόνο μάλλον ψεύτικο.

Μόνο στὸ δέκατο ἑνατο αἰῶνα οἱ μεγάλοι Ἀγγλοὶ τεχνοκρίτες Τζὼν Ράσκιν καὶ Οὐῶλτερ Πέητερ ἐπανεκτίμησαν σωστά τοὺς πρωτοπόρους Ἰταλοὺς ζωγράφους καὶ τὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα, ἐνῶ οἱ Προραφηλιτικοὶ καλλιτέχνες, ἐπιστρέφοντας σὲ μιὰ λιγότερο ἐξιδανικευμένη, πιο γήινη ἰδέα τῆς ὁμορφιάς, βρῆκαν στὸν Μποττιτσέλλι ἕνα πρότυπο. Ἡ λατρεία λοιπὸν ποὺ τοῦ δείχνει ὁ 19ος αἰῶνας δὲν εἶναι οὔτε μόδα οὔτε ἰδιοτροπία. Πραγματικὰ ὑπάρχει μιὰ συγκεκριμένη σχέση ἀνάμεσα στὴ νωχελικὴ κομψότητα τῶν χρόνων τῆς εὐρωπαϊκῆς παρακμῆς καὶ στὸν ἀριστοκρατικὸ καὶ μελαγχολικὸ κόσμο τοῦ Φλωρεντινοῦ ζωγράφου. Ὅμως ἡ ἀνθρώπινη καὶ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξη τοῦ Μποττιτσέλλι φανερώνει περισσότερη ἀγωνία καὶ εἰλικρίνεια ἀπ' ὅ,τι ἡ σχεδὸν νοσηρὴ ἀδυναμία γιὰ τὶς ὑπερβολὲς τῆς εὐαισθησίας, τόσο διαδεδομένη στὴν παρακμασμένη πνευματικότητά τῆς Εὐρώπης τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα.

**Τ**Ο ΞΕΚΙΝΗΜΑ τοῦ Μποττιτσέλλι πρέπει νὰ ἔγινε γύρω στὰ 1465, ὅταν ἦταν περίπου 20 χρονῶν. Στὰ πρῶτα του ἔργα διακρίνεται εὐκολὰ ἡ ἔντονη καλλιτεχνικὴ ἐπίδραση τοῦ δασκάλου του, τοῦ Φιλίππο Λίππι, τόσο πολὺ ποὺ ἡ σειρὰ τῶν *Παρθένων* του αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ἐθεωρεῖτο γιὰ πολὺν καιρὸ ὅτι εἶναι τοῦ Λίππι. Ὅμως ὁ Λίππι, ποὺ διαμορφώνει καλλιτεχνικὰ τὸν Σάντρο καὶ ἐγκαταλείπει τὴ Φλωρεντία γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ Σπολέτο, ὅπου θὰ τελειώσῃ τὸ ἔργο του καὶ τὴ ζωὴ του, δὲν εἶναι πιά ὁ πρόθυμος ἐκλαϊκευτῆς τῆς δύσκολης τεχντροπίας τοῦ Μαζάτσιο.

Ἡ βαρύτητα ποὺ χαρακτηρίζε τα νεανικά του ἔργα ἔχει μεταμορφωθῇ τώρα σ' ἕνα γραμμικὸ παιχνίδι ὅλο καὶ πιο ἐκφραστικό, ὅπου ζωντανεῖ καμιά φορὰ ἡ παλιά του προτίμηση γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Μαζάτσιο. Ἀλλωστε τώρα ἡ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἀρχίσει νὰ στρέφεται πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς γραμμικῆς ἀναζητήσεως. Λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Μποττιτσέλλι, οἱ ἀδελφοὶ Πολλαγιουόλο καὶ ὁ Βερρόκκιο εἶχαν ἐπιχειρήσει αὐτὴ τὴν ἀναζήτηση· ὁ νεαρὸς Σάντρο δὲν παραλείπει νὰ μελετᾷ τὰ ἔργα τους στὶς ἐλεύθερες ὥρες του, σταθερὰ ἀποφασισμένος νὰ μὴν ἐνδιαφερθῇ παρὰ μόνο γιὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ ταίριαζαν στὴν προσωπικότητά του, ποὺ τότε μόλις ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται.

Ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἡ ἀντίληψή του γιὰ τὴ γραμμὴ φαίνεται διαφορετικὴ ἀπὸ τοῦ δασκάλου του καὶ τῶν συγχρόνων του. Οἱ πινελιὲς τοῦ Λίππι γίνονται σ' αὐτὸν πιο καθαρὲς καὶ πιο λεπτές, ἡ ἄγρια ἔνταση τῶν σωμάτων τοῦ Πολλαγιουόλο μαλακώνει, ὁ σχεδὸν μεταλλικὸς παλμὸς τῶν ἐπιπέδων τοῦ Βερρόκκιο μετατρέπεται σὲ διάφανες χρωματικὲς ζῶνες ποὺ τὶς διατρέχει





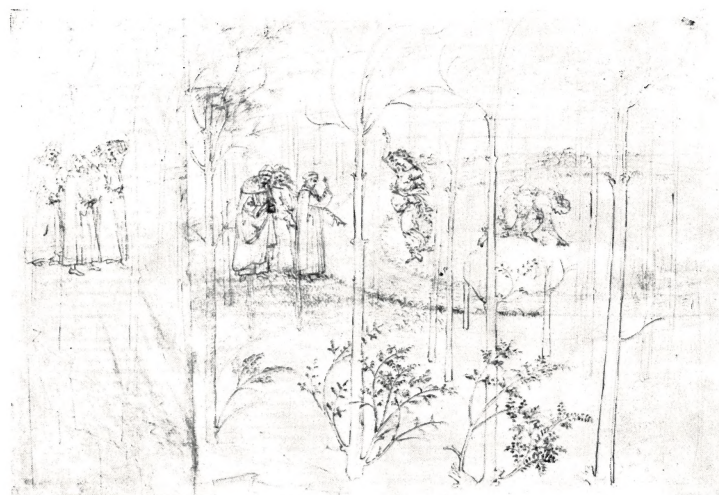
3

ένα απροσδιόριστο φωτεινό ρίγος. Ἡ πληθωρική, λαϊκή σχεδόν ζωτικότητα τῶν μορφῶν τοῦ Λίπτι μετατρέπεται στὸν Μποττιτσέλλι σὲ ἔκφραση μελαγχολίας. Σ' αὐτὸ συντελοῦν ἡ παθητικὴ κλίση τῶν κεφαλιῶν, ποὺ εἶναι σὰν νὰ γέρνουν ἀπὸ τὸ βάρος τῶν μαλλιών, ἡ σκεπτικὴ ἔκφραση τῶν προσώπων, ποὺ δὲ χαμογελοῦν ποτέ, καὶ κυρίως ἡ ἐναλλαγὴ τῶν γραμμῶν, ποὺ ἀκολουθοῦν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, διπλώνονται καὶ ξεδιπλώνονται, σὲ ρυθμοὺς ιδιαίτερα νωχελικοὺς.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴ *Δύναμη*, ἔργο φιλοτεχνημένο τὸ 1470 γιὰ νὰ συμπληρώσῃ τὸν κύκλο τῶν *Ἀρετῶν* — ἓνα σύνολο ποὺ εἶχε ἀναλάβει νὰ ἐκτελέσῃ ὁ Πιέρο Πολλαγιουόλο γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἐμποροδικείου τῆς Φλωρεντίας — ἢ τὸν *Ἅγιο Σεβαστιανό*, εἰκόνα ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε (σήμερα βρίσκεται στὸ Βερολίνο). Σ' αὐτὰ ὁ Μποττιτσέλλι ἔχει ὑποστῇ φανερά τὴν ἐπίδραση τοῦ Πολλαγιουόλο, ἀλλὰ μετατρέπει τὴν ἔντασή του σὲ ἑλεγεΐα· ἡ Δύναμη κρατᾷ τὸ ρόπαλό της μὲ ὕφος ἐξαντλημένο, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Σεβαστιανός, στηρίζοντας τὸ βάρος του στὸ ἓνα του πλευρό, γράφει μὲ τὸ σῶμα του μιὰ μαλακὴ καμπύλη ποὺ κορυφώνεται μὲ τὴ θλιμμένη κλίση τοῦ κεφαλιοῦ του, χωρὶς καμιὰ ἔκφραση ὀδύνης στὸ πρόσωπο.

Ἄς ἐξετάσουμε τὴν *Ἰουδίθ* τῆς Πινακοθήκης Οὐφίτσι. Ἡ σκληρὴ ἀπόφαση τῆς βιβλικῆς ἡρώιδας μαντεύεται εὐκόλα ἀπὸ τὴν ἀργὴ κίνηση τῆς σκυφτῆς σιλουέττας της, καθὼς φαίνεται νὰ ἐπιστρέφῃ στὸ στρατόπεδο. Οἱ κυματισμοὶ τῶν πέπλων της δὲν καταφέρνουν νὰ προσδώσουν δραματικὴ ἔμφαση. Ὅσο γιὰ τὸ δεύτερο, ἀντίστοιχο πῖνακα, ἀναπόφευκτα αἱματηρό, ὁ Μποττιτσέλλι ἀποφεύγει νὰ παρουσιάσῃ τὴ σφαγὴ τοῦ θύματος ὅπου κορυφώνεται τὸ δράμα, καὶ διαλέγει γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ τὴν ἀμέσως ἐπόμενη στιγμή, τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἀποκεφαλισμένου πτώματος.

Ἡ συνάντησή του μὲ τοὺς Μεδίκους σημειώνει μιὰ ἀποφασιστικὴ καμπὴ στὴν καριέρα τοῦ ζωγράφου: τύχη μοναδική, ἀλλὰ καὶ ἀκριβὰ πληρωμένη. Ὁ πλατωνικὸς ἰδεαλισμὸς τοῦ κύκλου τῶν διανοουμένων, ποὺ ἀρχίζει τότε νὰ συναναστρέφεται, ἐρεθίζει ἀπελπιστικὰ πολὺ τὴν εὐαισθησία του καὶ θὰ τὸν κἀν ἀργότερα νὰ μείνῃ ἀδιάφορος στὸ πολιτικὸ καὶ θρησκευτικὸ δράμα ποὺ θὰ παιχτῇ στὴ Φλωρεντία στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα.

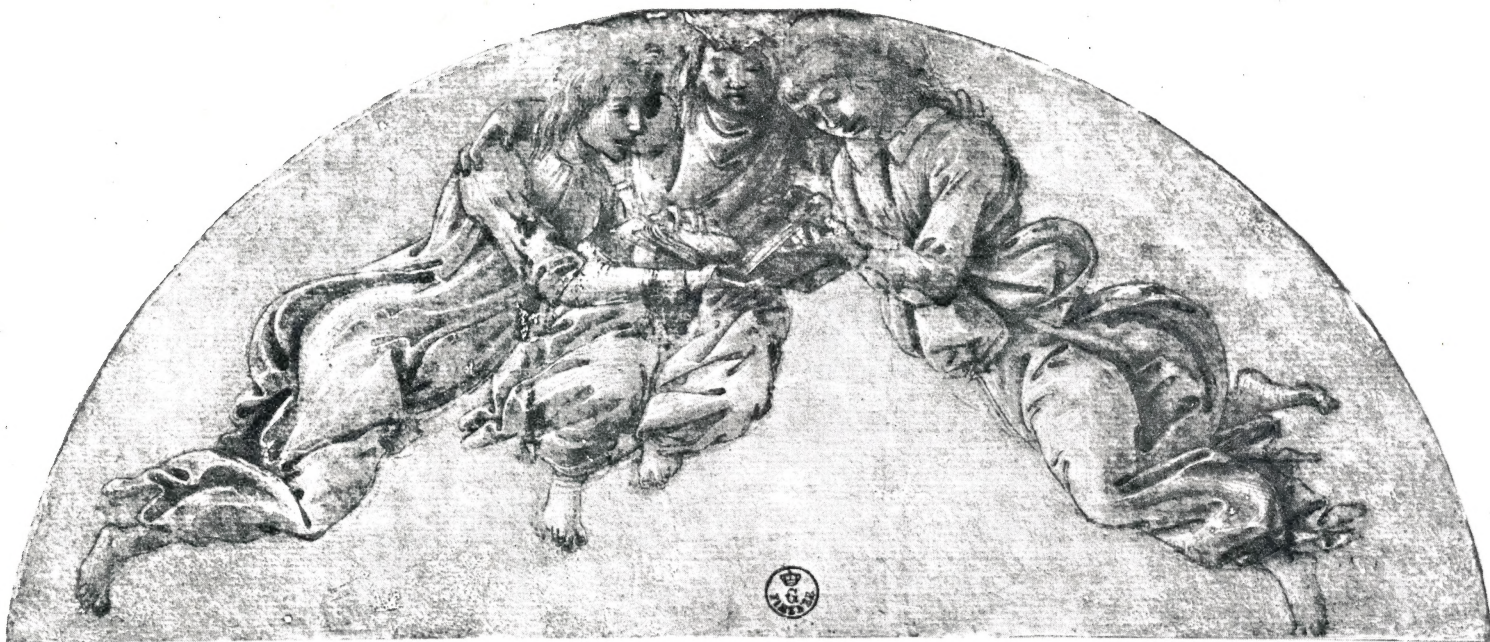


4

ΣΤΟ *ΘΡΙΑΜΒΟ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ*, ἔργο φιλοτεχνημένο ἀνάμεσα στὰ 1476 καὶ 1480 γιὰ τὴν ἑπαυλὴ Καστέλλο, κατοικία τοῦ Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο, ὁ Μποττιτσέλλι ἔχει ἀποδώσει μὲ ἐξαιρετικὴ ὀξύτητα τὴ συγκρατημένη καὶ ἐκλεπτυσμένη ἀτμόσφαιρα τῆς αὐλῆς τῶν Μεδίκων, τὴν προσπάθεια τῆς ὑποταγῆς τοῦ διανοητισμοῦ καὶ τῆς γήινης ὁμορφιάς σὲ μιὰ ἀριστοκρατικὴ καὶ διακριτικὴ κομψότητα. Σ' αὐτὰ τὰ ἴδια χρόνια, ὁ Πολλαγιουόλο, ὁ Βερρόκκιο καὶ ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι προσπαθοῦν νὰ ἐξερευνήσουν τὸ μυστήριό τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ζωγραφίζοντας τὶς λεπτομέρειες μὲ τὴν ἐπιμέλεια ποὺ θὰ συναντήσωμε καὶ πάλι ἓναν αἰῶνα ἀργότερα, ἐνισχυμένη ὁμως τότε μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ γνώση. Ὁ Γκιρλαντάγιο ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζῃ στοὺς τοίχους τῶν φλωρεντινῶν ἐκκλησιῶν ἀπλοϊκὲς θρησκευτικὲς ἱστορίες, θέλοντας ἔτσι νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴ ματαιοδοξία μιᾶς πλούσιας ἀλλὰ καθόλου καλλιεργημένης ἀκόμα ἀστικῆς τάξης. Ὁ Μποττιτσέλλι, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὶς «Στροφές» τοῦ Πολιτσιάνο, μεταφέρει σὲ εἰκόνες τὸ ὑπέροχο κάλεσμα τοῦ ἀγροῦ ποὺ ἀνθίζει σὰ μαγεμένο στὸ πέρασμα τῆς νύμφης, περιγράφοντας μὲ λεπτεῖς πινελιὲς τὸ ὀλοκέντητο μὲ λουλούδια φόρεμά της.

Ἡ στάση τοῦ Μποττιτσέλλι ἀπέναντι στὸν ἀρχαῖο κόσμος εἶναι μοναδική: δὲν προσπαθεῖ νὰ ἐφαρμόσῃ τοὺς νόμους καὶ τοὺς μυστικούς κανόνες τῆς Ἀρχαιότητος στὴν ἀναλογία καὶ στὴν τελειότητα τῶν μορφῶν, σὰν τοὺς «πατέρες» τῆς Ἀναγεννήσεως, ποὺ μελετοῦσαν καὶ ἐρευνοῦσαν σχολαστικὰ τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα καὶ γλυπτά. Προτιμᾷ νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ ἓναν ποιητικὸ στίχο, ἀπὸ μιὰ μορφή σκαλισμένη σὲ μιὰ ἐπιτύμβια στήλη ἢ ἀπὸ ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ κομμάτι, ἀπὸ τὶς λαμπρὲς ἀναμνήσεις ἑνὸς κόσμου θαυμαστοῦ, ἀλλὰ χαμένου γιὰ πάντα. Ἐτσι, στὴν *Προσκύνηση τῶν Μάγων* — Πινακοθήκη Οὐφίτσι — οἱ μάγοι καὶ ἡ ἀκολουθία τους ἔχουν ἄρρητα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Μεδίκων καὶ τῶν πατέρων τους. Πρόκειται, ἴσως, γιὰ τὴν πιὸ ζωντανὴ πινακοθήκη πορτραίτων ποὺ ζωγράφησε ὁ Μποττιτσέλλι σ' ὀλόκληρὴ τὴ ζωὴ του· ἔχει ζωγραφίσῃ καὶ τὸν ἑαυτό του, στὸ δεξιὸ ἄκρο, μὲ κίτρινο μανδύα. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα, μόλις σχεδιασμένα μὲ τὴν ἄκρη τοῦ πινέλου, ξεχωρίζουν σὰ νὰ ἀναδύωνται ἀπὸ πολὺ μακριά, μέσα ἀπὸ ἓνα λεπτὸ πέπλο χρωμάτων, κλασικὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχήματα — ρομαντικά, εὐθραυ-





5

στα έρείπια — πού πιδ πολύ υποβάλλει την παρουσία τους παρά τὰ άπεικονίζει. Θα μπορούσαμε νά ποϋμε ότι όλόκληρη ή τέχνη του Μποττιτσέλλι συνοψίζεται στις Χάριτες, στα λεπτά τους άραβουργήματα, στόν άέρινο χορό τους, στις άνάλαφρες κινήσεις των χεριών πού μοιάζουν νά κρατούν με ακρίβεια τόν ρυθμό, στόν κυματισμό των πέπλων γύρω από τις μορφές, στην έπιμονή του ζωγράφου νά συσπειρώνη και νά ξεδιπλώνη αδιάκοπα τις γραμμές του. Τά υγρά, διάφανα, χωρίς σκοτεινές σκιές χρώματα του δέν είναι παρά άνεπαίσθητοι φωτεινοί παλμοί πάνω στα όχρα σώματα, στις διάφανες πτυχές. Δέν ύπάρχει κανένα σημείο προοπτικής φυγής στόν όρίζοντα, ως εκεί πού μπορεί νά διακρίνη τόν ανθρώπινο μάτι, παρά μόνο ένα ανάλαφρο, αδιόρατο σπάσιμο στο τοπίο· την ίδια εποχή ό Λεονάρντο έσβηνε τόν βάθος των πινάκων του μέσα στο πέπλο της ατμόσφαιρας και ζωγράφιζε τὰ τοπία εκείνα όπου κτίρια και οικισμοί προβάλλονται σαν πίσω από μιá κρυστάλλινη σφαίρα.

Τό ταξίδι του στη Ρώμη, στα 1481, όπου τόν κάλεσε ό Πάπας Σίξτος Δ', μαζί με άλλους καλλιτέχνες, για τή διακόσμηση της Καπέλλα Σιξτίνα, δέν φαίνεται νά είχε βαθιά επίδραση στο πνεύμα του Μποττιτσέλλι. Ή άψίδα του Κωνσταντίνου, πού ξεχωρίζει στο βάθος του έργου *Τιμωρία των Έπαναστατών*, δίνει την έντύπωση ότι ό ζωγράφος τιμά από υποχρέωση την πόλη πού τόν υποδέχεται· δέν ύπάρχει τίποτε από την αναπλαστική δύναμη των έρειπίων στην *Προσκύνηση των Μάγων*. Ίσως τόν περιβάλλον νά του φάνηκε βαρύν και καταθλιπτικό. Άσφαλώς δέ θα έλειπε ό φθόνος και ή ζήλεια. Άλλωστε ό Μποττιτσέλλι, συνηθισμένος περισσότερο νά δραματίζεται και νά φαντάζεται παρά νά ακολουθή τη λογική και όρθή εξέλιξη μιās ιστορίας, θα αισθάνθηκε ίσως χαμένος μπροστά στους άπέραντους τοίχους της Καπέλλα Σιξτίνα, όπου θα άπεικονίζονταν οί *Πράξεις του Χριστού και του Μωυσή* και ή *Τιμωρία των Έπαναστατών*. Όλες αυτές οί σκηνές, πλούσιες σε έπεισόδια και κίνηση, απαιτούσαν μιá διαβάθμιση των διαφόρων έπεισοδίων πού αποτελούσαν τή διήγηση σε διαφορετικά επίπεδα. Αυτός είναι ό λόγος πού τὰ καλύτερα κομμάτια των τοιχογραφιών του στην Καπέλλα Σιξτίνα είναι οί λεπτομέρειες, και ιδιαίτερα όρισμένα χαρακτηριστικά πορτραίτα πού ζωντανεύουν κάθε σκηνή, παιδικές φιγούρες, όπως οί κόρες του Ίσθδρ στις *Πράξεις του*

*Μωυσή* ή ή κόρη με τὰ κλαδιά στις *Πράξεις του Χριστού*, όπου ό ζωγράφος αφήνεται με μεγάλη εύχαρίστηση στους γραμμικούς ρυθμούς πού προτιμά.

**Ε**ΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ στη Φλωρεντία, ό Μποττιτσέλλι αρχίζει και πάλι την άγαπημένη του εργασία: ζωγραφίζει τούς περίφημους κυκλικούς του πίνακες («tondi»). Γι' αυτόν ό κυκλικός πίνακας δέν είναι μόνο τόν είδος πού συνηθίζεται στη Φλωρεντία, στο τέλος του δέκατου πέμπτου αιώνα, για νά χρησιμοποιηται σά λατρευτική εικόνα σε ιδιωτικές τελετές· τόν σχήμα του είναι καθοριστικό για την ίδια τή σύλληψη του έργου. Στην *Παναγία του Μαγκνίφικατ* ή σύνθεση ξετυλίγεται με μιá κυκλική άρμονία ως την άψίδα πού σχηματίζουν τὰ χέρια των άγγέλων, κρατώντας τόν στέμμα πάνω από τόν κεφάλι της Παναγίας. Στην *Παναγία με τόν Ρόδι* ή κλίση του κεφαλιού της Παναγίας, πού αντισταθμίζει την κλίση των κεφαλιών των άγγέλων, τονίζει τόν κυκλικό ρυθμό του πίνακα, ενώ ό κύκλος κλείνει στο κάτω μέρος με την καμπύλη του σώματος του Βρέφους, πού αναπαύεται στα χέρια της μητέρας του. Στην *Παναγία με τόν Βιβλίο*, του μουσείου Πόλντι Πετσόλι του Μιλάνου, ό ζωγράφος προσαρμόζεται σ' ένα σχήμα διαφορετικό: ξεκινάει από τόν κάθετο άξονα και ζωγραφίζει ένα σιωπηλό δωμάτιο, όπου οί ψιλόλιγνες μορφές των άγίων στηρίζονται στο φωτεινό άνοιγμα του παραθύρου.

Με τόν *Άρης και Άφροδίτη*, έργο φιλοτεχνημένο ίσως για τούς Βεσπούτσι — σήμερα στην Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου —, τόν *Παλλάς και Κένταυρος* και τή *Γέννηση της Άφροδίτης*, της Πινακοθήκης Ουφίτσι, έργα πού του είχε παραγγείλει ό Λορέντσο ντι Πιερφραντσέσκο, ό Μποττιτσέλλι ξαναγυρίζει στους αρχαίους μύθους. Βρισκόμαστε γύρω στα 1485. Στη *Γέννηση της Άφροδίτης* ή θεά γυμνή, άγνή στα πρώτα σκιρτήματα της ζωής, στέκεται άκίνητη, τρέμοντας άνάμεσα στην όρμη των Άνέμων και στην Αύρα πού την πλησιάζει φορώντας ένα πέπλο κεντημένο με λουλούδια.

Ή φιλντισένια απόχρωση του κορμιού της δένεται με τόν άχνοπράσινο χρώμα των κυμάτων, πού πάνω τους άντιφεγγίζει τόν διάφανο γαλάζιο του ουρανού. Ή άκτή όχι μόνο δέν περιορίζει τόν χώρο αλλά φαίνεται σά ν' απομακρύνεται, σχηματίζον-



τας μικρούς κόλπους και ακρογιαλιές κάτω από την όρμη των Άνέμων, που παρασύρουν στο φύσημά τους το πέπλο της θεάς. Η έκφραστική δύναμη της μελωδικής γραμμής του Μποττιτσέλλι έχει φτάσει εδώ στο αποκορύφωμά της. Στη ρευστότητα της γραμμής αρχίζει να γίνεται αισθητή μια ασυνήθιστη ένταση.

Στην *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Ἀγίου Βαρθολομαίου*, στη *Στέψη*, φιλοτεχνημένη για την εκκλησία του Ἀγίου Μάρκου, και κυρίως στον *Εὐαγγελισμό*, ἔργο προορισμένο για τοὺς μοναχοὺς τοῦ Καστελλό (ὅλα βρίσκονται σήμερα στην Πινακοθήκη Οὐφφίτσι), ἡ γραμμή ἔχει περισσότερη ένταση, τὸ χρῶμα πάλλεται, τὰ σώματα διπλώνονται με πόνο και στὰ πρόσωπα φανερώνεται ἡ ἐσωτερικὴ ἀγωνία.

**Ο** ΘΑΝΑΤΟΣ τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ στὰ 1492, ἡ ἐξορία τοῦ γιοῦ τοῦ Πιέρο, δυὸ χρόνια ἀργότερα, ἡ διφορούμενη στάση τοῦ Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο ἀπέναντι στὸν Σαβοναρόλα, και τέλος ἡ ἴδια ἡ φυγὴ τοῦ Μποττιτσέλλι στὰ 1497, ἀναστατώνουν τὸ ἤδη ταραγμένο πνεῦμα τοῦ μεγάλου ζωγράφου. Ἡ θρησκευτικὴ κρίση, ποὺ ἀσυνείδητα βασάνιζε τὸν κλειστὸ και μελαγχολικὸ χαρακτήρα τοῦ ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια, ἐκδηλώνεται με τὰ κηρύγματα, τὴν καταδίκη και τὴν ἐκτέλεση τοῦ Σαβοναρόλα. Τὰ ἴχνη τῆς κρίσεως φαίνονται καθαρά τώρα στὴν τέχνη τοῦ, κυρίως στὶς *Πιετὰ* τοῦ Μονάχου και τοῦ Μιλάνου, ὅπου τὰ πρόσωπα, μέσα στὴν ἀπέραντη λύπη τους, φαίνονται σὰ νὰ καταρρέουν γύρω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. Οἱ μορφές, σὲ παθητικὰ συμπλέγματα τονίζονται με πέπλα ἀπὸ ἄδρὸ ὕφασμα, με πτυχές ὀξεῖες σὰ λεπίδες. Στὸ μέλλον ὁ Μποττιτσέλλι θὰ ἀποφύγῃ νὰ ζωγραφίξῃ τὶς ἀρχαῖες ἀλληγορίες ποὺ τροφοδοτοῦσαν τὶς «φωτιές τῆς ματαιότητος» στὶς πλατεῖες τῆς Φλωρεντίας τὶς ἡμέρες τῆς ἀκμῆς τοῦ Σαβοναρόλα. Ὁ ἀρχαῖος κόσμος δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πιά, παρὰ μόνο ὅταν εἶναι φορέας ἠθικῶν μηνυμάτων, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ ἔργου τοῦ *Συκοφαντία*, ἢ στὰ ἔργα και ἡμέρες τῆς Λουκρητίας και τῆς Βιργινίας. Τὸ θέμα τῆς *Συκοφαντίας* — Πινακοθήκη Οὐφφίτσι — τὸ πῆρε ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ποὺ ἔκανε ὁ Λουκιανὸς ἐνὸς περίφημου πίνακα τοῦ μεγάλου ζωγράφου τῆς ἀρχαιότητος Ἀπελλῆ.

Ὁ Λουκιανὸς ἦταν πολὺ τῆς μόδας στὴ Φλωρεντία τῆς ἐποχῆς τοῦ Μποττιτσέλλι. Ὁ διάσημος οὐμανιστὴς και ἀρχιτέκτονας Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι ἐπανελάβε και ὁ ἴδιος τὴν περιγραφὴ αὐτὴ στὸ ἔργο τοῦ «Πραγματεία Ζωγραφικῆς».

Ἡ Συκοφαντία σέρνει μπροστὰ στὸ βασιλιά Μίδα ἕνα νέο. Τὴ συνοδεύουν ἡ Ἀπάτη, ἡ Δολιότητα και ὁ Φθόνος. Ἡ Ἀγνοία και ἡ Ὑποψία ψιθυρίζουν στὰ γαῖδουρινὰ αὐτιά τοῦ βασιλιά. Οἱ μορφές σκύβουν πάνω ἀπὸ τὸν Μίδα, σ' ἕνα ὅλο ένταση συμ-

πλεγμα, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρά, ἀπρόσιτη στὴ μοναχικότητά της, ξεχωρίζει ἡ ὁμορφὴ εἰκόνα τῆς γυμνῆς Ἀλήθειας, σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση με τὴ μαυροντυμένη Τιμωρία.

Ὁ Μποττιτσέλλι φαίνεται νὰ ἐπανερχεται στὸν ἥρεμο θαυμασμό τοῦ γυναικείου σώματος ποὺ τὴ λάμψη τοῦ δόξασε στὸ ἔργο τοῦ *Γέννηση τῆς Ἀφροδίτης*. Στὶς ἀρχές τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰῶνα ὁ Μποττιτσέλλι ζωγραφίζει δυὸ ἔργα μεσαιωνικῆς σχεδὸν ἀντιλήψεως. Στὴ *Σταύρωση* — Καίμπριτζ — τὸ πανόραμα τῆς Φλωρεντίας παρουσιάζεται στὸ βάθος μέσα ἀπὸ σύννεφα καταιγίδας, ἕνας ἄγγελος μαστιγώνει μιὰ ἄλεπού, ἕνας λύκος ξεφεύγει ἀπὸ τὰ φορέματα τῆς Μαγδαληνῆς καθὼς αὐτὴ ἀγκαλιάζει τὸ σταυρὸ. Αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ ἔργο ἀφήνει νὰ μαντέψωμε ἕναν ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴ «Θεῖα Κωμῳδία» τοῦ Δάντη, ποὺ ὁ Μποττιτσέλλι τὴν εἶχε εἰκονογραφήσει μερικὰ χρόνια νωρίτερα γιὰ τὸν Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο. Στὴ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* — Λονδίνο — ἡ χαρὰ τοῦ μυστικοῦ γεγονότος ἐπισκιάζεται ἀπὸ τὴν ἀνησυχία, ποὺ ὀδηγεῖ τοὺς ἀγγέλους σὲ συμπλέγματα ὅλο ἀγωνία και τὸν Ἰωσήφ σὲ ἕνα ὀδυνηρὸ δίπλωμα στὸν ἑαυτὸ τοῦ. Καὶ ἴσως ἡ σιβυλλικὴ ἐπιγραφὴ με τὸν προφητικὸ τόνο, γραμμένη ἐλληνικά στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ πίνακα, νὰ ἀναφέρεται στὶς ταραχές στὴν Ἰταλία και τοὺς δύσκολους καιροὺς ποὺ ἀκολούθησαν.

Ἀλλὰ σ' αὐτὸ τὸ λαμπρὸ καλοκαίρι τοῦ Ἀγίου Μαρτίνου τῆς Ἀναγεννήσεως, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν τραγωδία τῶν ξένων ἐπιδρομῶν και τὸ δράμα τῆς Μεταρρυθμίσεως, ἡ Φλωρεντία ἔχει ξεχάσει κιόλας τὴ θρησκευτικὴ κρίση ποὺ ξεσήκωσε ὁ Σαβοναρόλα ἡ «νέα τεχντροπία» θριαμβεῖ με τὰ ἀριστουργήματα τοῦ Λεονάρντο, τοῦ Μιχαήλ - Ἀγγέλου, τοῦ Ραφαήλ. Ὁ Μποττιτσέλλι δὲν εἶναι πιά τὸ πρόσωπο τῆς ἡμέρας. Ἡ μαχητικὴ πνευματικότητά τοῦ, ἀπὸ σεβασμὸ στὴν ἀλήθεια, ἀρνεῖται τοὺς «νεωτερισμοὺς» τῆς ἐποχῆς τοῦ, ποὺ τείνουν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, και γίνεται ἀντικείμενο περιφρονήσεως.

Τὸ ἔργο τοῦ *Ἱστορίες τοῦ Ἀγίου Ζηροβίου*, παραγγελία μιᾶς λαϊκῆς ἀδελφότητος ἀφιερωμένης στὸν Ἅγιο, παρουσιάζει πρόσωπα ζωντανεμένα σὲ μιὰ στιγμὴ ὀδύνης, ποὺ συγκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο τοῦ δράματος: ἕνα νεκρὸ βρέφος, ἕνα νεαρὸ ἀγόρι σκοτωμένο ἀπὸ μιὰ ἄμαξα, δαιμονισμένους· ὁ ζωγράφος τονίζει με σκληρότητα τὸν τραγικὸ χαρακτήρα τῶν καταστάσεων με τὴν ἀπλότητα τοῦ σχεδίου, με τὴ διαφάνεια τοῦ ψυχροῦ φωτός. Μιὰ νοσταλγικὴ ἐπιστροφή στοὺς αὐστηροὺς γραμμικοὺς ρυθμοὺς τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα, μιὰ ἀπελπισμένη ὀξυνση τῆς ἰδιαίτερης εὐαισθησίας τοῦ, κλείνουν τὸν κύκλο τῆς ἐξελίξεως τοῦ ἐξοχου και μελαγχολικοῦ αὐτοῦ ζωγράφου.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Α. ΞΗΡΟΥΧΑΚΗ

1 - Σπουδὴ γιὰ ἕνα ἄγγελο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικῶν.

2 - Παλλὰς, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικῶν.

3 - Σχέδιο γιὰ τὴ Θεῖα Κωμῳδία: Ὁ Παράδεισος. Ἄσμα I. Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.

4 - Σχέδιο γιὰ τὴ Θεῖα Κωμῳδία: Τὸ Καθαρτήριο. Ἄσμα XXVIII. Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.

5 - Κυκλικὸ τμήμα με ἀγγέλους, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικῶν.



## Οἱ πίνακες



**I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΑΓΓΕΛΟΥΣ** (100 × 71 εκ.). *Νεάπολη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο Καποντιμόντε*. — Προέρχεται ἀπὸ τὸ Παλάτσο Φαρνέζε τῆς Ρώμης. Νεανικὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου, μαρτυρεῖ τὴν ἐπίδραση τοῦ Φιλίππο Λίππι, μετριασμένη ὁμως ἀπὸ μιὰ λεπτὴ αἴσθηση γραμμῆς, ὅπως διακρίνεται εὐκόλα στὴν κόμμωση καὶ τὶς στάσεις ποὺ δένουν τὰ πρόσωπα μεταξύ τους.



**II. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ** (195 × 75 εκ.). *Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο*. — Πρόκειται κατὰ πάσα πιθανότητα γιὰ τὸν πίνακα ποὺ, σύμφωνα μὲ παλαιὰ κείμενα, στόλιζε ἕνα κίονα τῆς ἐκκλησίας τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε, στὴ Φλωρεντία. Χρονολογεῖται γύρω στὰ 1474. Ἡ δραματικὴ ἔνταση τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Πολλαγιουόλο ἐδῶ μεταμορφώνεται σ' ἕναν τόνο ποιητικὸ καὶ βαθιὰ ἐλεγειακὸ.



**III. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟΥ** (57 × 44 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Τὸ ἐπίχρυσο μετάλλιο μὲ τὴν ἀνάγλυφη παράσταση ποὺ κρατοῦν σφιχτὰ τὰ χέρια τοῦ ἀγνώστου εἶχε κυκλοφορήσει πρὸς τιμὴν τοῦ Κόζιμο (Κοσμᾶ) τῶν Μεδίκων, ὅταν μετὰ τὸ θάνατό του τοῦ ἀπονεμήθηκε ὁ τιμητικὸς τίτλος «Πατέρας τῆς Πατρίδας». Ὁ πίνακας αὐτὸς χρονολογεῖται γύρω στὰ 1473 - 1474.



**IV. Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ** (203 × 314 εκ., λεπτομέρεια μὲ τὴ Φλόρα). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Ὁ ἐπικείμενος θάνατος τῆς ὡραίας Σιμονέττας Βεσπούτσι συμβολίζεται μὲ τὴν κίνηση τῆς Φλόρας ποὺ σπρωγμένη ἀπὸ τὸν Ζέφυρο — Θάνατο — κρατᾷ τὸ χέρι τοῦ θύματος, ἔχοντάς στὸ στόμα τῆς ἕνα κλαδὶ σπασμένο τρεῖς φορές, σύμβολο κι αὐτὸ γιὰ τὰ χτυπήματα τῆς ζωῆς.



**V. ΠΑΛΛΑΣ ΚΑΙ ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ** (207 × 148 εκ., λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Ὁ πίνακας αὐτός, ζωγραφισμένος γύρω στὰ 1482 γιὰ τὴν ἐπαυλὶ τοῦ Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο τῶν Μεδίκων, θεωρήθηκε σὰν ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴν πολιτικὴ σύνθεση τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ — ἢ σὰ μιὰ ἀλληγορία τῆς Σωφροσύνης ποὺ κυριαρχεῖ ἐπάνω στὸ Ἑνστικτό.



**VI - VII. Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ** (203 × 314 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Τὸ ἔργο ἦταν παραγγελία τοῦ Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο καὶ φιλοτεχνήθηκε ἀνάμεσα στὰ 1476 καὶ 1480. Ὁ ζωγράφος παρουσιάζει μὲ ἐξαιρετικὴ ἔνταση τὸν ποιητικὸ κόσμο ποὺ ὑμνήθηκε ἀπὸ τὸν Πολιτσιάνο, τὸν παιδαγωγὸ τῶν Μεδίκων, στὶς στροφές του γιὰ τὴν «Κονταρομαχία».



**VIII. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ** (175 × 279 εκ., λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Ζωγραφισμένος γιὰ τὸν Λορέντσο ντὶ Πιερφραντσέσκο γύρω στὰ 1484, ὁ πίνακας, ἀπὸ τοὺς περιφημότερους τοῦ ζωγράφου, ἀποδίδει τὴν πιὸ ὑψηλὴ ἐκφραση τοῦ μπουττισελλικοῦ σχεδίου, ἰδιαίτερα στὸ σύμπλεγμα τῶν ἀνέμων καὶ στὸ ἀργὸ ξετύλιγμα τῶν μαλλιών τῆς θεᾶς.



**IX. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΑΣΤΑΤΖΙΟ ΝΤΕΛΛΙ ΟΝΕΣΤΙ** (138 × 83 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο*. — Ἐνας ἀπὸ τοὺς τέσσερις πίνακες ποὺ προορίζονταν νὰ στολίσουν ἕνα νυφικὸ δωμάτιο. Τὸ σύνολο εἰκονογραφεῖ μιὰ γνωστὴ ἱστορία τοῦ Βοκκάκιου. Ἐδῶ ἀπεικονίζεται ἡ σκληρὴ τιμωρία μιᾶς ὡραίας ποὺ ἔμενε ἀδιάφορη στὸν πόθο τοῦ θαυμαστή της. Οἱ πίνακες ζωγραφίστηκαν γύρω στὰ 1484.



**X - XI. ΑΡΗΣ ΚΑΙ ΑΦΡΟΔΙΤΗ** (69 × 172 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Ἀκόμα μιὰ συμβολικὴ σύνθεση, ἀπ' αὐτὲς ποὺ προτιμοῦσε ὁ νεοπλατωνικὸς κύκλος τῆς Φλωρεντίας. Ἡ ἀλλαγὴ τῆς προσωποποίησης τοῦ Ἄρη, ποὺ ἀναπαύεται ἥρεμος, ὀφείλεται στὴν εἰρηνευτικὴ ἐπίδραση τῆς Ἀφροδίτης, ποὺ ἐδῶ εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ ἀνθρωπισμοῦ. Τὸ ἔργο χρονολογεῖται πιθανὸν στὰ 1483.



**XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΡΟΔΙ** (Tondo, διάμετρος 143,5 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Μαζὶ μὲ τὴν *Παναγία τοῦ Μαγκνίφικατ* ποὺ προηγήθηκε πένε· ἡ ἔξι χρόνια, αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους κυκλικούς πίνακες τοῦ Μπουττισελλί. Ἡ σύνθεση τῶν μορφῶν καθορίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν κυκλικὴ ἐπιφάνεια, ἰδιαίτερα ἀγαπητὴ στὸν καλλιτέχνη.



**XIII. ΠΙΕΤΑ** (140 × 207 εκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη*. — Τὸ ἔργο αὐτὸ ἴσως νὰ εἶναι ὁ πίνακας ποὺ ὑπῆρχε στὸ μοναστήρι τοῦ Σάν Παολίνο, στὴ Φλωρεντία. Ζωγραφισμένο τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 15ου αἰώνα, εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς τελευταίας τεχνοτροπίας τοῦ ζωγράφου ἢ σκηνὴ ἀντικατοπτρίζει ὅλη τὴν ἀγωνία ποὺ συνταράσσει τοὺς ὁραματισμοὺς τοῦ Μπουττισελλί.



**XIV - XV. Η ΣΥΚΟΦΑΝΤΙΑ** (62 × 91 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Ἡ πολὺπλοκη αὐτὴ σκηνὴ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἕνα κλασικὸ κείμενο. Ὁ Μπουττισελλί τὴ ζωγράφησε τότε ποὺ τὰ κηρύγματα τοῦ Σαβοναρόλα εἶχαν φτάσει στὸ σπασμωδικὸ σύμπλεγμα τῶν ἀγγέλων καὶ στὴν ὀδυνηρὴ ἐκφραση τῶν προσώπων. Τὸ ἔργο ἀνήκει στὴν περίοδο τῆς πιὸ ἐντονῆς πνευματικῆς κρίσεως τοῦ Μπουττισελλί (1501).



**XVI. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ, ἡ ἐπιλεγόμενη ΜΥΣΤΙΚΗ ΓΕΝΝΗΣΗ** (107 × 74 εκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Ἡ δραματικὴ ἑλληνικὴ ἐπιγραφή, στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ πίνακα, ἀπηχεῖ στὸ σπασμωδικὸ σύμπλεγμα τῶν ἀγγέλων καὶ στὴν ὀδυνηρὴ ἐκφραση τῶν προσώπων. Τὸ ἔργο ἀνήκει στὴν περίοδο τῆς πιὸ ἐντονῆς πνευματικῆς κρίσεως τοῦ Μπουττισελλί (1501).



**XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΜΑΓΚΝΙΦΙΚΑΤ** (Tondo, διάμετρος 115 εκ., λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Ὁ κυκλικὸς αὐτὸς πίνακας (βλέπομε μιὰ ὡραία λεπτομέρεια μὲ τὴν Παρθένο) ζωγραφίστηκε στὰ 1482, μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Μπουττισελλί ἀπὸ τὴ Ρώμη. Ὁ τίτλος προέρχεται ἀπὸ τὸν वाल्मύ ποὺ ἡ Παρθένος γράφει μὲ τὴν πένα στὸ βιβλίον ποὺ κρατοῦν οἱ ἄγγελοι.



































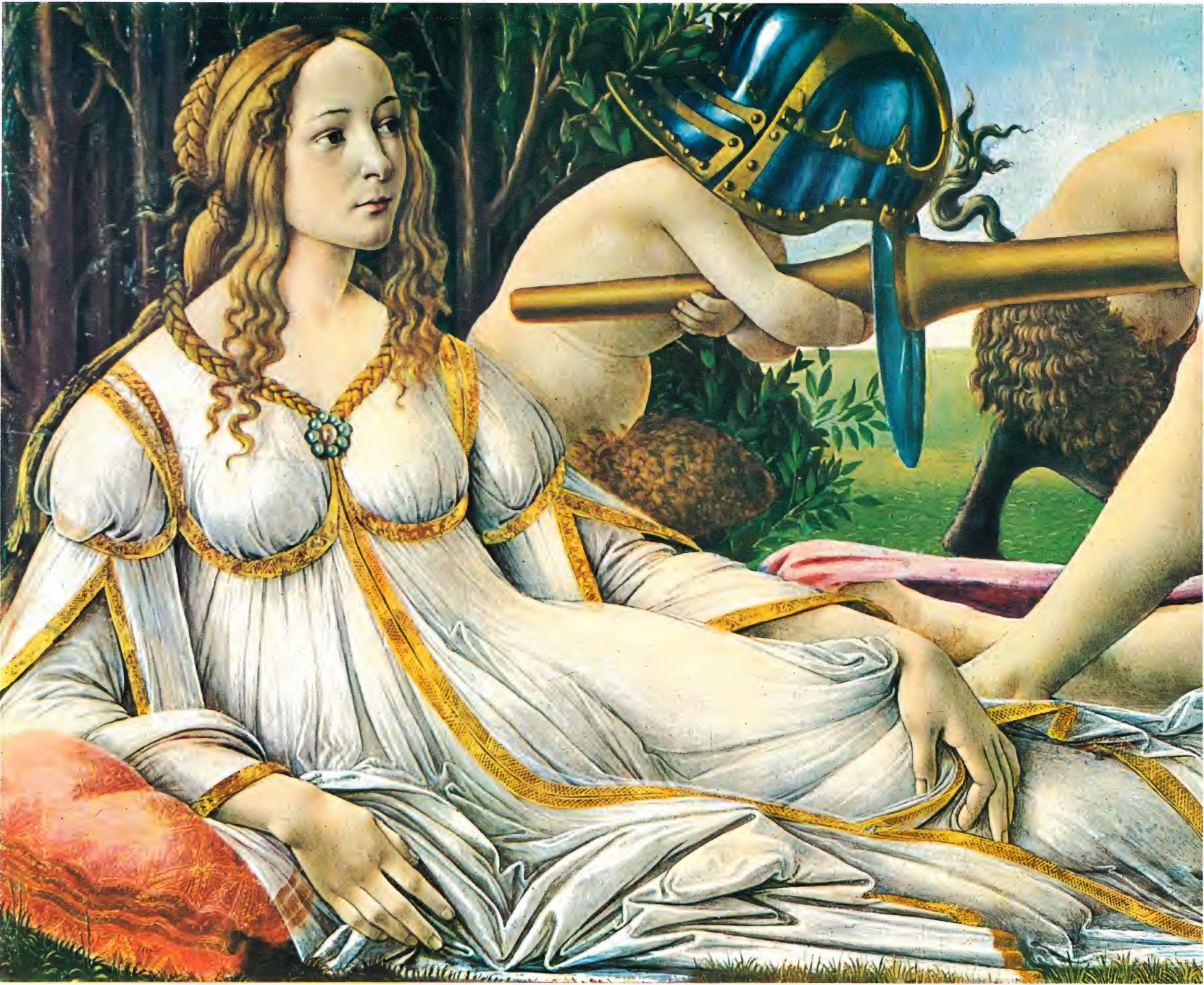




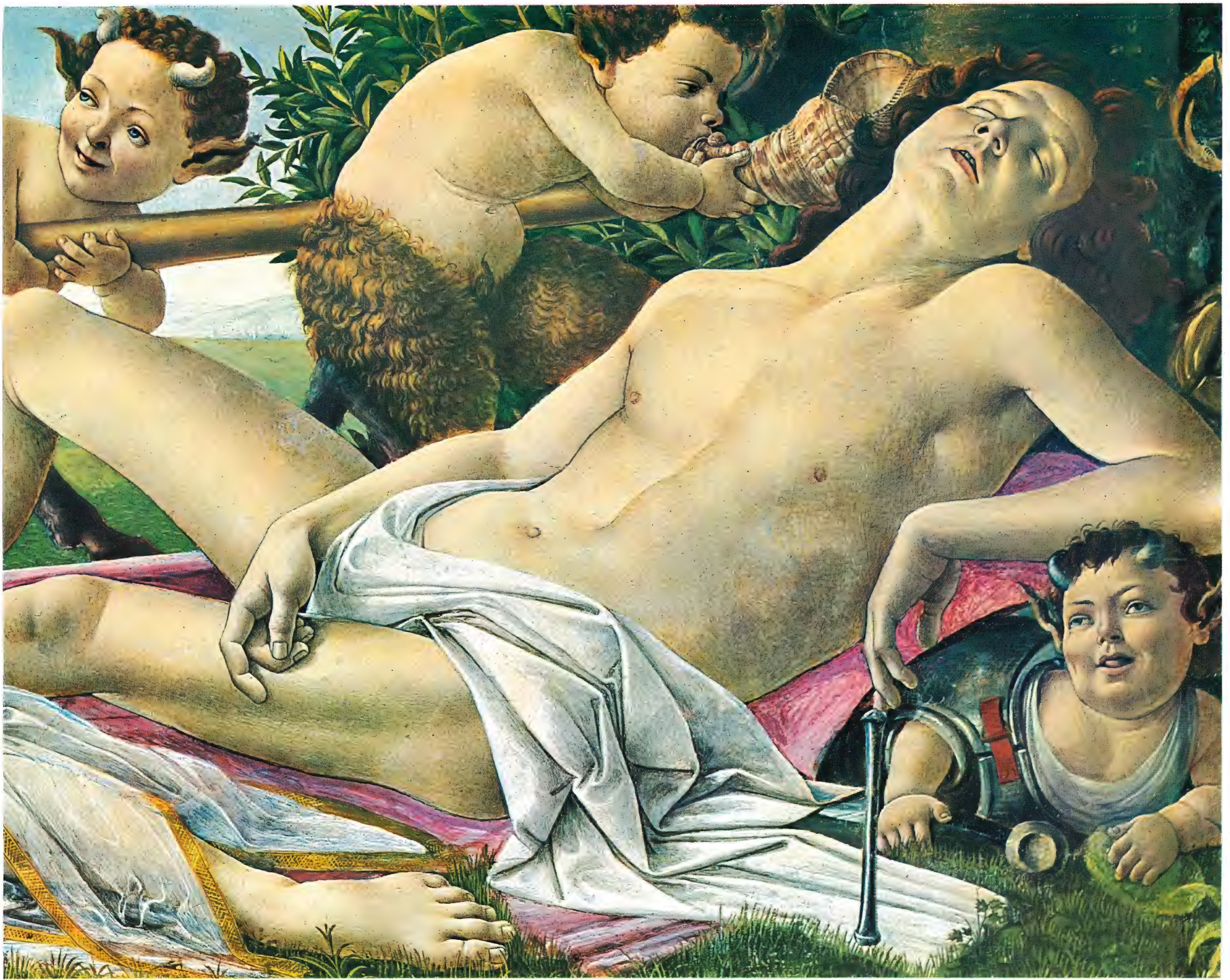




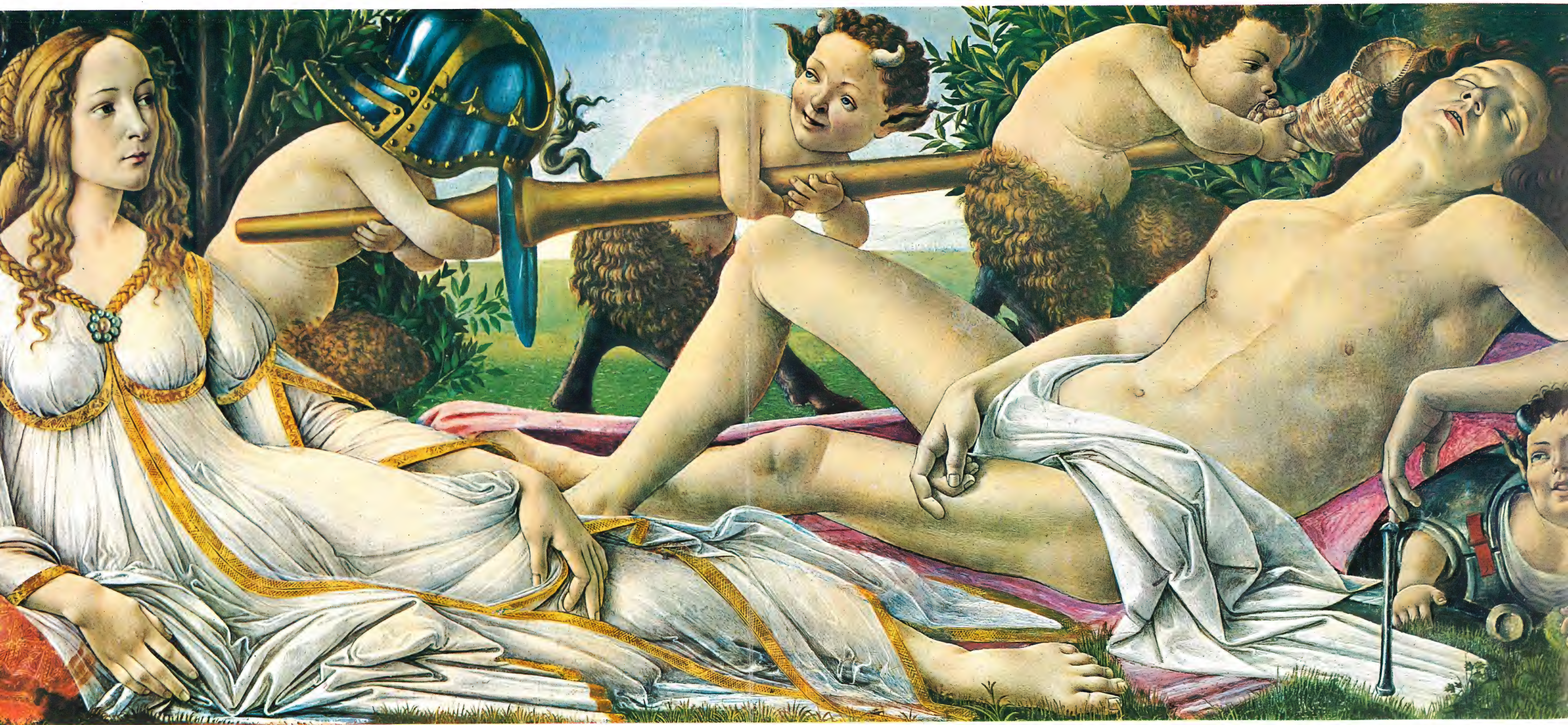
x











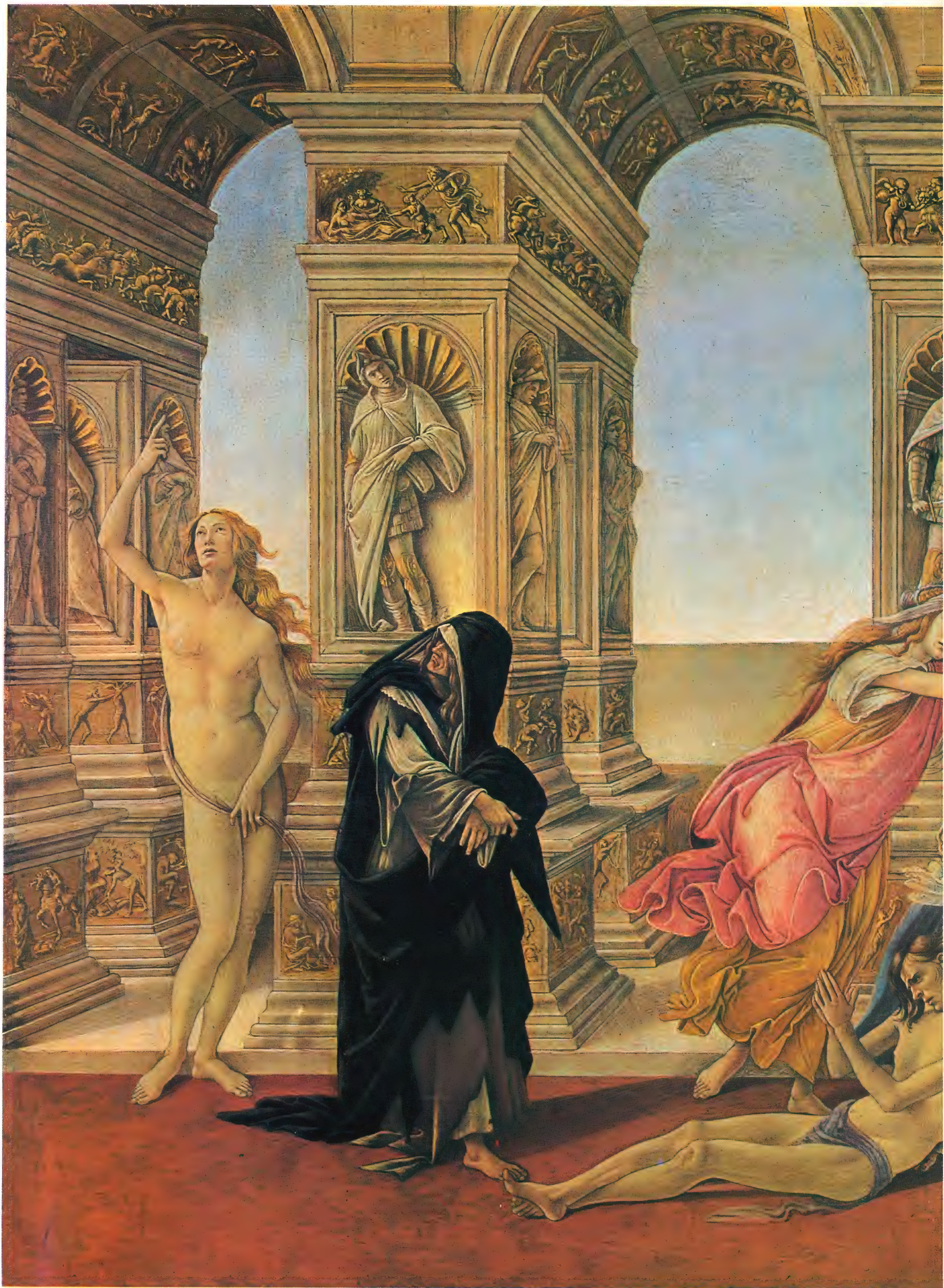


























# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιά έκδοση - προσφορά τών ΟΪκων FABBRI-MELISSA

«Ένα έργο τέχνης γεμάτο έργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ένσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντα Βίντσι
20. Βαν Άυκ
21. Βαν ντερ Βάουντεν.

Οι εικόνες τών εξωφύλλων τών τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Ή αρίθμηση τών σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

## «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Ρέμπραντ
Ίερώνυμος Μπός	Γκόγια
Ντύρερ	Νταβίντ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκεθ	Παρθένης κ.ά.

## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ή βιβλιοδεσία του έργου είναι στερεά, καλλιτεχνική και κοσμεύεται από πολύχρωμη κουβερτούρα. Ο κάθε τόμος είναι τοποθετημένος μέσα σε θήκη από χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οι προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στο βιβλιοπωλείο μας (Πανεπιστημίου 34 στο ΚΕΝΤΡΟ της στοάς) τα τεύχη 1-15 θα παραλαμβάνουν το βιβλιοδετημένο τόμο αφού καταβάλουν δρχ. 150 για την αξία της βιβλιοδεσίας. Για την άρτιότερη εμφάνιση του τόμου ξανατυπώσαμε τις 15 έγχρωμες εικόνες τών εξωφύλλων και τις τοποθετήσαμε στο τόμο. Έπίσης προσθέσαμε οκτώ σελίδες με τα περιεχόμενα και τα εύρητρία του τόμου.

3. Ή ανταλλαγή τών τευχών με βιβλιοδετημένους τόμους θα αρχίσει από τις 20 Μαρτίου.

Οί Έκδοτικοί ΟΪκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

## «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχη τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή τών 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη τών ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ τών Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήση την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Ή έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελώς ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελώς ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σάς, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δέν «παλιώνει». Σάν γνήσιο έργο τέχνης.

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 30